

溯源探流·论隋唐燕乐乐部

[台湾] 沈 冬

一 引 言

本文所谓的“隋唐燕乐乐部”，专指隋唐两代的“七部、九部、十部”之乐^①，说见宋郭茂倩《乐府诗集》卷七九《近代曲辞·序》：

隋自开皇初，文帝置七部乐……至大业中，炀帝乃立
……以为九部。……其著令者十部……而总谓之“燕乐”，

① 七部乐、九部乐、十部乐历经开皇、大业、武德、贞观数次变迁更订，内容略有出入，兹以下表说明之：

开皇七部乐		清商	国伎	龟兹	天竺		安国			高丽	文康
大业九部乐		清商	西凉	龟兹	天竺	康国	安国	疏勒		高丽	礼华
武德九部乐	燕乐	清商	西凉	龟兹		康国	安国	疏勒	高昌	高丽	
贞观十部乐	燕乐	清商	西凉	龟兹	天竺	康国	安国	疏勒	高昌	高丽	

本文重点不在讨论个别乐部，谨列出各部名称，以供参考。上表的部类内容仍有各种问题，因不在本文讨论范畴之内，无法一一申论。又，为免称呼烦琐，以下以“七/九/十”乐部指称自七部、九部至十部乐一系列的乐部；杨荫浏《中国古代音乐史稿》有“多部乐”之名（第九章），学界亦或称“多部伎”（刘再生《中国古代音乐史简述》），但本文要强调的是“乐部”一词，因此用“七/九/十”乐部之名。

声辞繁杂，不可胜纪。^①

以“乐部”称“七部、九部、十部”，也是于史有据，杜佑《通典》卷一四六“龟兹乐”条云：

炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声而不列乐部。

《旧唐书·音乐志》也有相同记载。在此，“乐部”即是“七部乐”。^②

隋唐两代，将燕乐之中的各类音乐分别部伍，立在官署，其间戎华兼采，歌舞乐并作，被视作隋唐音乐的冠冕，胡汉融合的指标。由开皇七部乐而大业九部乐，终于贞观年间的十部乐。新靡艳丽的音，繁手淫声之技，不仅当时之人流连含思，争相慕尚，后来之人揣想风神，追摹曲调，亦不免津津乐道，悠然神往，益添隋唐帝国的盛

① 关于“燕乐”一词，《仪礼》、《周礼》已著录其名，隋唐时代燕乐的内涵、定义如何，历来多有不同说法，如杜佑《通典》、郭茂倩《乐府诗集》、沈括《梦溪笔谈》、凌廷堪《燕乐考原》，意见均不相同。大体而言，争议的焦点有二，一为燕乐的范畴，二为燕乐里胡乐成分的比重。近世学者考论可参见杨荫浏《中国音乐史纲》，任半塘、王昆吾合著《隋唐五代燕乐杂言歌辞集序》。至于以“七/九/十”乐部为燕乐的概念，近年来已渐明确。杨著《中国音乐史纲》（完成于1945年），并未将诸乐部列于燕乐之下，岸边成雄《唐代音乐史的研究》（完成于昭和三十四年，1958年）虽认为十部伎是“燕飨乐”（18页），但燕乐条下却以唐初“三大舞”等大型乐舞为代表（13页）。至杨荫浏《中国古代音乐史稿》（1981年出版），“七/九/十”乐部已直属于《隋唐燕乐》一节，后来如刘再生《中国古代音乐史简述》（1989年出版），也明白归于燕乐。此种观念的变迁反映了我们对于“七/九/十”乐部的本质理解更深入。在此，燕乐的范畴定义虽容有争议，但隋唐“七/九/十”乐部为燕乐是确然无疑的。本文虽引郭茂倩之说以为佐证，但并不表示笔者完全赞成郭说，而认为“七/九/十”乐部代表了所有的隋唐燕乐。

② 根据《隋书·南蛮传》，隋文帝仁寿末年遣兵平林邑，《炀帝纪》载大业元年“夏四月癸亥，大将军刘方击林邑，破之”。可知是在仁寿末年出兵，大业元年夏平定收功，获扶南工人及匏琴当在此时，其时应仍为七部乐，正式的九部乐尚未成立。关于九部乐成立时间的讨论见下文。

世辉光。然而细考历来关于隋唐燕乐乐部的讨论,总以泛泛征引者多,深入研究者少。征引者不外胪列资料,作为胡乐大盛的铁证,未遑阐幽发微,探触乐部的内涵。^① 深入研究者或分析其乐器风格,或考索其舞衣舞容,虽未能重视其乐曲旋律,但透过缜密推演,若干乐部的形神风采,声色容光,已宛然重建于纸上,依稀再现于今日。^② 然而,研究成果虽然丰硕,却不免重在个别乐部,疏于观照整体。所谓的“整体”,作为这些燕乐乐部外在框架的乐部制度就是一个十分重要的议题,但针对此点,学界仍然缺乏充分讨论,甚至视这些乐部整体为一种“制度”的观点也是学者仿佛意会而未曾深究的课题。事实上,如由制度的层面切入,穷源竟委,查其流变,将更能厘清渊源,并发现、映照出隋唐“七、九、十”乐部构组的深层涵义及其外在风貌。本文的写作,即欲由“制度”的层面入手;但探本溯源,乐部制度的形成之前,必先有乐部的概念;概念的成熟确立,必先有乐部的称呼名义。因此本文始于名义、概念的探讨,以次及于制度,寻索此一制度在隋唐之前百余年间的萌生成长,呈现其迁化变衍的轨迹面貌。就乐部的研究而论,这些都是崭新的视角。借此,

① 这一类的著作如刘大杰《中国文学发展史》,第17章,511页;陆侃如、冯沅君《中国诗史·近代诗史·篇一·章二》,534页;萧涤非《论词之起源》(收入《词学论丛》,115页);龙沐勋《论词体之演进》,原载《词学季刊》创刊号,亦收入《词学论丛》,182页);朱谦之《中国音乐文学史》第六章,169页;林玫仪《由敦煌曲看词的起源》收入其著《词学考论》,37页;施议对《词与音乐关系研究》上卷第一章,2页;张明非《略论唐代乐舞的兴盛及其影响》,收入其著《唐音论数》,129页。西方著作如William P. Malm, *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia* 第六章,153~154页,以上所举著作均以“七/九/十”乐部作为胡乐大盛的明证,并未讨论乐部本身如何。

② 如周菁葆《丝绸之路的音乐文化》一书,周吉《龟兹乐艺术特色初探》,霍旭初《龟兹乐舞史话》(一、二、三),霍旭初、王小云《龟兹壁画中的乐舞形象》,李铁《高昌乐舞图卷》,朱英荣《龟兹文化与犍陀罗文化》,郝毅《试探西凉乐民族之源》,张英郡《安阳隋代张盛墓出土的乐舞俑试探》等专文,还可参看《丝绸之路乐舞艺术》一书的相关作品。此处所举仅近年研究成果中之三数篇而已,此类作品均能突破单向爬梳古籍的陈套,而利用现存音乐、考古文物、洞窟壁画等,与古籍文献作双向印证,更显得古乐之内涵丰厚,栩栩如生。

本文得以探究隋唐“七、九、十”乐部的属性特征,确立乐部制度的渊源,并澄清近今学者如欧阳予倩先生、岸边成雄先生以为乐部制度始于隋代的误解。

二 乐部的义界与发展

(一)乐部的定义

“乐部”,顾名思义,为“音乐的部类”,在中国音乐史上略有二义:一以指称音乐与其他事物的区分。二以指称音乐范畴之内各种类属的区分,前一种用法如以下二例:

佛狸(北魏世祖太武帝拓拔焘小名)置三公、太宰、尚书令……殿中尚书知殿内兵马仓库,乐部尚书知伎乐及角史伍伯,驾部尚书知牛马驴骡,南部尚书知南边州郡,北部尚书知北边州郡。(《南齐书·魏虏传》)

(北周武帝保定四年,564)五月丁亥,改礼部为司宗,大司礼为礼部,大司乐为乐部。(《周书·武帝纪》)^①

在此,“乐部”犹如历代常设的“太乐”,^②是北魏或北周一朝主管音乐的最高官署。以乐部为称,如今之财政部、教育部之类,即上

^① 以一二乐部为对象的著作偏重于特定的个别乐部是无庸置疑的,但若干以全面讨论“七/九/十”乐部为主旨的作品,却仍是以个别乐部的独立分析为主,如杨荫浏《中国音乐史纲》论西域传入各个乐部,109~114页;丘琼荪《燕乐探微》10~22页,张世彬《中国音乐史论述稿》127~135页,刘再生《中国古代音乐史简编》198~203页,诸书均分别论列十部乐之来历及内容。甚至如伍国栋《中国古代音乐》78~82页,作为一般介绍性的读物,也一一胪列各乐部的名称内容,此种处理方式仍是着眼于个别乐部,仅是进一步将“个别”串连成文罢了。至于针对“整体”的论述,上述诸作殆仅抄列《隋书》、《两唐书》等相关资料,以见其成立之缘由始末,只能称为“速写”、“概貌”而已(丘琼荪语),尚不足以称为“整体”研究。

^② 《北史》卷十《周本纪下》、卷三十《卢辩传》均有类似记载。《文献通考》卷十五《职官九》也载:“后周有大司乐,掌成均之法,后改为乐部。”

文所称“音乐与其他事物的区分”，此种用法亦仅见于北魏与北周二代，北魏乐部还延续了约六十年，^①北周仅十余年而已，^②寻检史册，有“乐部尚书”、“乐部郎”、“乐部大夫”等官职，^③也有乐部伎人供应歌舞的记载。^④

“乐部”最习见的用法，是第二义：“音乐范畴之内各种类属的区分。”《魏书·乐志》载：

太和初，高祖垂心古雅，务正音声。……于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金石羽旄之饰，为壮丽于往时矣。

此条资料，正可以和前引拓拔焘时代的“乐部”作一对比。此处的“乐部”并非北魏一朝音乐的主管机构，因为下文已经指明了此时的主管官署已是“太乐”；“乐部”也不可能是“太乐”的同义词，因

① 太乐是历代掌管音乐的主要机构，据《汉书·百官公卿表》、《通典》卷二五《职官七》、郑樵《通志》卷五四《职官略四》等书的记载，秦汉时已有太乐。《隋书·百官志》载太乐职责为“掌诸乐及行礼节奏等事”。太乐在秦汉原为“奉常”属官，汉初改为“太常”。参见张永鑫《汉乐府研究》。

② 北魏何时设立乐部，史无可考，姑推论如下：北魏自世祖太武帝拓拔焘开始重视尚书省的作用，突破八座之制，增设尚书曹。（参见陈仲安、王素《汉唐职官制度研究》，79～81页。）根据《魏书》卷一一三《官氏志》，太武帝即位第一年，始光元年（424），即增设“右民尚书”。《官氏志》又载：“神嘉元年（428），三月，置左右仆射、左右丞、诸曹尚书十余人，各居别寺。”一口气增设十余尚书，推测乐部的设立可能也在此时。至于改为太乐的时间，《官氏志》记“太和十五年（491），十二月，置侍中……又置司空……太乐……”此时已有太乐之名，则北魏乐部持续约60年之久。《官氏志》并有“太乐祭酒，太乐博士、太乐典录”等官名记载，可知北魏政府的音乐体系改为“太乐”之后，乐部的官名制度已经了无可考了。

③ 西魏恭帝三年（556），宇文泰辅政西魏，“行周礼，建六官”，周武帝保定四年（564），五月丁亥，改大司乐为乐部。六官制度正于隋开皇元年（581），则北周乐部不过18年而已。

④ 如北魏文成帝时高允奏曰：“今诸王纳室，皆乐部给伎，以为嬉戏，而独禁细民，不得作乐。”其后孝文帝又诏曰：“允年涉危境，而家贫养薄，可令乐部丝竹十人，五日一诣允，以娱其志。”（《魏书》卷四八《高允传》）

为史文明言“乐部不能立”，如此与下文“太乐”的存在就分明抵触了。揆度上下文意，此处的乐部应是以“雅古正声”为主的“雅乐之部”。北魏孝文帝锐意汉化，因此诏集群官，谘諏吏民，意欲修明古乐，结果一无所获，“雅乐之部”始终无法建立，反而收罗采访了不少地方音乐和胡乐，充实了太乐里的演出阵容，也是意料之外的收获。前称“乐部”，后称“太乐”，两者对比十分明显，在此，“乐部”着重在“音乐范畴之内”的“分类”的意义上。

类似的用法也见于北齐，《隋书·百官志》载北齐中书省所司包括“清商部”及“西凉部”（引文见后），并载北齐太常下设九署，“太乐兼领清商部丞”^①。《通典》卷二十五“职官”也载：“北齐鼓吹令丞及清商部，并属太常。”据此，可以断定北齐时代已有官立的“清商部”和“西凉部”。不论是北魏尚未明白形诸文字的“雅乐部”，或是北齐已经见诸载籍的“清商部”、“西凉部”，这种部类的区分，概言之，都是以音乐“风格”为分类的标准^②，这也是众所周知，乐部最习见的分类准则。

至此，我们可以理解，隋唐乐部之所以以部为称，并非独出机杼，而是前有所承，是由南北朝的乐部日渐发展积淀而来，这个“部”当然包含了风格的分别在内，然而细绎乐部的涵义，实不止于

① 《百官志》史文作“太乐兼领清商部丞”，“丞”是清商部的主管之官，则上文应作“太乐令”乃合理。《隋书·百官志》记载其职为“掌清商乐等事”。关于北齐清商部的讨论，详见下文。

② *Harvard Dictionary of Music* “style”条（811～812页。以下译文参考康讴主编《哈佛音乐辞典》1267页译文，作者略加润饰。）：“在艺术中表现或演奏的方式。在一首音乐作品中，风格表示处理所有因素的方法——这些因素包括形式、旋律、节奏等。在实际使用的时候，这个名词可以应用于单独的作品、不同的作曲家、不同的作品类型，或不同的表现媒介，不同的作曲手法，以及不同的国籍地域，不同的时代等等。”Alan P. Merriam *The Anthropology of Music* 也论及风格的形成要素之中包括“持续性”（continuity，114页），此处以“风格”作为分类的标准，因为风格可以涵括乐种、乐器、地域等差异，这些差异必须具有持续性，代代相承，形成独特的标记，这正是其所以分类立部的缘故。

此。我们可以由“散乐”的意义尝试来作一反思。

《周礼·乐师·旄人》曰：“旄人掌教舞散乐。”郑注：“散乐，野人为乐之善者。”贾疏云：“以其不在官之员内，谓之为散。”《通典》卷一四六曰：“散乐，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。”（《旧唐书·音乐志》同）由此可见，所谓“散乐”，其业不在官府^①，内容为百戏杂伎，是一些各自独立的零散表演项目，如鱼龙蔓衍，跳丸走索，都卢寻橦之类^②。以此而论，“乐部”应就是“其业在官”的“部伍之声”了。“其业在官”这点毋庸置疑；因为上述各个不同时期的乐部都是在官方主导下分类立部的，也都隶属于太常寺等国家音乐机构，由专人各司其事。至于所谓“部伍之声”，思绎其义，除了分门别类，不相杂沓之外，其中显然还隐含行列阵势的意义，换言之，表演、行进之间必有相当的程式仪轨。理论上说来，各个乐部之间的区分，并不仅是单纯的音乐风格分类而已，还包括了部与部之间、甚至一部之内的次第行列，以及实际演出时的容止仪轨，程式行为的要求，其仪式性是不容忽视的，这点可能是风格以外，乐部最重要的属性。

这种仪式属性，研究隋唐音乐者虽不乏理解认知，但往往视为

① 散乐本不在官府，是民间流行的歌舞，但《周礼·旄人》以下曰：“四方之以舞仕者属焉。”可见当时也有部分散乐为官府所用。西汉武帝曾多次在上林平乐观前的广场举行角觝奇戏的演出，表演内容载于张衡《西京赋》，也可能是属于官府的艺人演出。《魏书·乐志》则载“（太祖道武帝天兴）六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎，造五兵、角觝……缘橦、跳丸、五案以备百戏”。也是一种散乐属官的设计，至隋唐，散乐确实隶属官府。炀帝为了夸耀国威，震慑突厥启民可汗，“总追四方散乐”可能为其转捩点。《隋书》卷六七《裴蕴传》记载甚详：“初，高祖不好声伎，遭牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。至是（大业初），蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品以下，至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声，咸萃乐府，皆置博士弟子，递相传教，增益乐人至三万余。帝大悦，迁民部侍郎。”从此之后，散乐也就隶属于官府了。但散乐原本是“野人为乐”，理论上，不在于官乃是其常态，参见《三礼辞典》相关诸条目。

② 散乐，即是“百戏”（见《通典》卷一四六《散乐条》），散乐的表演内容，张衡《西京赋》内有丰富的描写，其他如注15引《魏书·乐志》，亦有散乐表演的名目。并参见《汉代乐舞百戏艺术研究》一书，269～355页。

表层^①的现象,并未思索个中缘由。在此提出散乐的反面意义,也仅是一个提示性的思考角度,尚不足以作为充分的说解。如欲深入探求,我们须讨论乐部此一概念的由来、转化、发展;更进一步,还须追根究底,分析“音乐”与“部”究竟如何相互纠结,产生关系。以下试申论之:

(二)“音乐”与“部”

考索载籍,音乐之所以有部类之名,大约滥觞于南北朝,但是否所有的“乐部”——或常简称为“部”——仅以“风格”作为唯一的分类准则呢?抑又不然;南北朝以迄唐世,与音乐相关而以“部”为称者颇不在少,其义各殊。试观以下诸例:

1.“部”表示乐舞伎人的团体

(宋文帝)永初元年,封宜都王,食邑三千户。进督北秦,并前七州。进号镇西将军,给鼓吹一部。(《宋书·宋文帝本纪》)

相和,汉旧歌也,丝竹更相和,执节者歌。本一部,魏明帝分为二,更递夜宿。(《宋书·乐志》,《晋书·乐志》同)

(孔稚珪)不乐世务,居宅盛营山水,凭机独酌,傍无杂事。门庭之内,草莱不剪,中有蛙鸣,或问之曰:“欲为陈蕃乎?”稚珪曰:“我以此当两部鼓吹,何必期效仲举。”(《南齐书·孔稚珪传》)

玄宗在藩邸,有散乐一部,戡定妖氛,颇藉其力;及膺大位,且羁縻之。(崔令钦《教坊记》)

欲抛丹笔三川去,先教清商一部成。(刘禹锡《和乐天南园试小乐》)

十三学得琵琶成，名属教坊第一部。^①（白居易《琵琶行》）

咸通中第一部有张小子，忘其名，弹弄冠于今古。今在西蜀。（段安节《乐府杂录》）

2. “部”表示完整的一套乐器

大武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲。（《魏书·乐志》）^②

臣昔已制哥磬，犹在乐官，具以副钟，配成一部。（《宋书·乐志》）

高祖时，官悬乐器，唯有一部，殿庭飧宴用之；平陈所获，又有二部，宗庙郊丘分用之。至是并于乐府藏而不用，更造三部。（《隋书·音乐志》）

3. “部”表示乐曲或乐段^③

（戴）颙及兄勃，并受琴于父，父歿，所传之声，不忍复奏，各造新弄。勃五部，颙十五部。颙又制长弄一部，并传于世。（《宋书·隐逸传》）

① 岸边成雄《唐代音乐史的研究》引“名属教坊第一部”，“第一部有张小子”，以及“李谟，开元中吹笛为第一部”（《逸史》）诸条资料，认为第一部是“技艺优秀第一等”，“第一等名手”之意。又将“教坊第一部”视作“教坊内设部的唯一史料”（见245～246页）。其实此处的部应是乐团，可能惯例上第一部都是由技艺出众的高手组成，所以“名属第一部”就有第一高手之意，但并非“部”可以解作“高手”。岸边氏在此简略讨论了音乐上“部”的涵义，就笔者所见，这是唯一曾经注意到此一问题的学者。

② 此处部亦可指一个乐团，但下文即有“正声歌五十曲”的记载，所以仍以解作乐器为合理。

③ 吉联抗《古乐书佚文辑注》引《古今乐录》文，以为“‘部’似乎是现代语的‘乐段’”（17页），似未敢遽下断言。结合《宋书·隐逸传》载颙兄弟的资料，及《两唐书》“坐立部伎”的记载，可知“部”指乐曲或乐章，确然无疑。

王僧虔《大明三年宴乐技录》：“平调有七曲……”其器有笙、笛、筑、瑟、琴、箏、琵琶七种。歌弦六部。张永（元嘉正声技）《录》曰：“未歌之前，有八部弦，四器。”（智匠《古今乐录》）

立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐，凡八部。（《旧唐书·音乐志》）

坐部伎有燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、破阵乐，凡六部。（《旧唐书·音乐志》）

燕乐，张文收所造也。……分为四部：景云乐、庆善乐、破阵乐、承天乐。（《旧唐书·音乐志》）

以上诸例，可见乐部的分类标准非一，自乐团、乐器，至乐曲，均可以部为称。此中耐人寻味的是，音乐本是兴趣天然，不受拘检的艺术，“部”则是行伍规矩，井然有序的分类，两者应是泾渭分明、毫无交集的，为什么实际上却有千丝万缕、交涉甚深的关系？史料显示，其间的脉息互通始于南北朝，关键则在于音乐中的鼓吹仪仗。自晋宋以下，史籍中屡见“鼓吹一部、二部”的记载，资料不下百余条，首开音乐而以部为分类计数之词，是音乐分部的滥觞。鼓吹原为军乐，为军队里的行列阵势的一部分，^①其歌吹鼓舞的音乐性

① 鼓吹乐本是极复杂的问题，在此仅能约略陈述。《宋书·乐志》：“鼓吹者，盖知箫铙哥，蔡邕曰：‘军乐也。……以扬德建武，劝士讽敌也。’”后人据《乐府诗集》卷十六及二十一，分鼓吹为四类：一、黄门鼓吹，二、骑吹，三、短箫铙歌，四、横吹。此四类“通名鼓吹，但所用异耳”（《乐府诗集·鼓吹曲辞·序》），其用途大部分仍是卤簿朝会，道路马上，为仪仗之用，仅黄门鼓吹有部分列于殿廷，以备食举乐。但我们看南朝宋代的鼓吹定义，沈约分明说是“短箫铙歌”，是“军乐”，《宋书·乐志》又引《建初录》，因《建初录》有鼓吹、骑吹之分，其意以为“列于殿庭者为鼓吹”，“今之从行鼓吹为骑吹”，显然《建初录》的分类法与沈约的意见不同，所以沈约特别指明“今之从行鼓吹”是《建初录》的“骑吹”，又引孙权观魏武军，“作鼓吹而还”，认为这是“今之鼓吹”，这些讨论，说明了南朝宋齐之世的鼓吹，是军中之乐，用于道路马上，卤簿仪仗为主，至少沈约认为这才是鼓吹。参见《中国音乐辞典》相关条目、孔德《外族音乐流传中国史》第二章。

与仪仗队伍特具的仪式性可谓铢两悉称，不分轩輊，因此，鼓吹虽为音乐，用于仪仗行列之中，就自然采用了部曲行伍习用的“部”为分类名称，所谓“一部鼓吹”殆即“一队鼓吹乐队”之义。由此，凡是乐团均可以称为“部”，而乐曲、乐器，均无妨以部为名，风格之别亦从而沿用其法，以部为名。

观览史籍，自南朝晋、宋以下，史籍中有大量“鼓吹一部”、“鼓吹二部”的记载。《晋书·礼志》载太常王彪曰：“鼓吹亦乐之总名。”可以看出鼓吹在鼓吹仪仗的军乐意义之外，已经衍生为包括日常休憩、娱宾遣兴所用之乐，只是我们可能无从识别为何种音乐罢了。^①由此，我们也看到在“鼓吹一部”代表一个仪仗乐团之外，渐趋于风格内容的设定。如以下之例：

普通末，（梁）武帝自算择后官吴歌、西曲女妓各一部，并华少，赉（徐）勉，因此颇好声酒。（《南史·徐勉传》）

（郁林王昭业）入后宫，尝列胡妓二部，夹阁迎奏。（《南齐书·郁林王本纪》）

（东昏侯）高鄣之内，设部伍羽仪，复有数部，皆奏鼓吹，羌胡伎、鼓角、横吹。（《南齐书·东昏侯本纪》）

（太祖）以其（戴颙）好音，长给正声伎一部。（《宋书·隐逸传》）

由上述诸例，已在“乐团”的意义上赋予不同“风格”或内容的设定（如吴歌，西曲，胡伎，或正声伎），距离直接以风格为分类准则当已为时不远矣。所以同时或稍后，北朝有元魏隐含不言的“雅乐

^① 前引《孔稚珪传》，孔稚珪所谓“两部鼓吹”即是泛指仪仗军乐之外的遣兴娱宾之乐。史载南齐武帝在寿昌殿南阁置“白鹭鼓吹二部”（《南齐书·皇后传》），又陈后主遣宫女习北方箫鼓，谓之“代北”（《隋书·音乐志上》），亦是鼓吹，《乐府诗集》认为“此又施于燕私矣”，即是衍生为娱宾遣兴之乐了。

部”，北齐则有见诸史文的“清商部”，“西凉部”。试观《隋书·百官志》里关于北齐的记载：

（北齐）中书省，管司王言及司进御之音乐。监、令各一人，侍郎四人。并司伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹。四部、伶官清商部直长、伶官清商四部。

此处西凉、清商已明白立部，而龟兹部仍付诸阙如^①；所谓的“西凉部”、“清商部”毫无疑问是音乐风格的分类，至于“西凉四部”、“龟兹四部”则是指称乐团，表示同属西凉或龟兹的乐团编组就有四个之多。在此史文同时运用了两种部类的意义，虽不免令人迷惑，但标明了风格之别已日渐成为部类的主要涵义了。

无可否认，南北朝时，因“风格”之别而各自分部的情形并不频繁，这牵涉到多样化音乐风格发展的成熟与否，但风格分部也是各种部类中内涵最为丰富的一种，因为它同时涵摄了乐团、乐曲、乐器等各项因素的殊异。隋唐以下，音乐的风格类别日益繁多，以“部”作为风格区分的情形乃更为习见，基本上已反映了当时音乐的多姿多样，风采各殊，如《新唐书·礼乐志》云：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’。”再如“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”、“坐、立部伎”，乃至宋代的“教坊四部乐”——法曲、龟兹、鼓笛、云韶等部，均含有此种风格分类的意义。

（三）风格与仪式——隋唐燕乐乐部的属性

① 北齐龟兹乐之盛，众所周知，但此处龟兹乐既未立部，又无直长（官名，统属四部之官），其中是否显示了龟兹乐虽盛极一时，欲立部则仍有正统观念的阻碍？因西凉之乐融合胡汉，北魏时已为国伎，清商又为华夏旧声，仅龟兹始终为“胡戎之乐”。岸边成雄《唐代音乐史的研究》以为是“龟兹乐传入中国后尚未充分整理所致”（110页）。其说恐不确，龟兹乐之传入中原，与西凉大约同时，同在魏太武帝平北凉之时（太延五年，439），均已流传百年以上，不可能无法“充分整理”，也不应西凉乐已有充分整理，独缺龟兹。

以上略陈音乐以部为分类名称的渊源发展,风格作为分类标准虽然后出,却终为乐部的主要特征,由此,我们进一步反思乐部的涵义。如上所论,鼓吹分部是音乐与军队之间脉息互通的交集点,它歌吹鼓舞的音乐性与仪仗队伍所有的仪式性是不相上下的。此处再进一步申论:如史籍所载,鼓吹或用于天子大驾卤簿,^①或由天子诏赐诸王,即使赏赐大臣也仅及于位极人臣、权倾一时的宠臣,权臣^②,其目的都是为了出警入蹕,田猎游行时的仪仗之用。由此以观,这些鼓吹一部二部,与其说是为了耳目清玩,还不如说是借以彰显荣宠威仪,令观者庶民油然而生肃敬畏怯之心罢了。换言之,其仪仗行列所呈现的仪式性远胜于怡情悦性的音乐性。试观以下诸例:

(张兴世)父仲子,由兴世致位给事中……尝谓兴世:
“我虽田舍老公,乐闻鼓角,可送一部,行田时吹之。”兴世
素恭谨畏法宪,譬之曰:“此是天子鼓角,非田舍老公所
吹。”(《宋书·张兴世传》)

① 如《晋书·舆服志》“中朝大驾卤簿”条,鼓吹在卤簿中的重要性在此表现无余,惜文字太长,无法照引。

② 如前引宋文帝刘义隆之例,即是文帝未即位时武帝刘裕所赐。《隋书·音乐志》“北齐”条下曰:“诸州镇戍各给鼓吹,乐人多少,各以大小等级为差。诸王为州,皆给鼓吹、赤鼓、赤角,皇子则增给吴鼓、长鸣角,上州刺史,皆给青鼓、青角,中州刺史以下及诸镇戍,皆给黑鼓、黑角,乐器皆有衣,并同色。”又《宋书·乐一》曰:“魏、晋世给鼓吹甚轻,牙门督将五校悉有鼓吹。晋江左初,临川太守谢朓每寝,辄梦鼓吹,有人为其占之曰:‘君不得生鼓吹,当得死鼓吹尔。’……今则甚重矣。”以上资料均说明鼓吹是天子所赐,而历代赐给鼓吹的标准不同,或宽松,或严格。鼓吹不但可以生前赏赐,也可以作为死后的饰终之典,与“挽歌”一起赐给已故大臣,为丧仪之用,是丧者与丧家的死后哀荣,此即《宋书》所称的“死鼓吹”。天子诏赐诸王例见《宋书》卷五一《宗室》、卷六一《武三王》、卷七九《文五王》、卷八〇《孝武十四王》等,至少包括长沙景王道怜、道怜子义欣、庐陵王绍、江夏文献王义恭、衡阳王义季、竟陵王诞、庐江王祗、桂阳王休范、豫章王子尚、山阴公主楚玉、始平孝敬王子鸾诸人均获赐鼓吹一部或二部。天子宠赐权臣例如沈攸之、柳元景、沈庆之、萧思话、刘延孙诸人,均见《宋书》诸人本传。

是日宋帝逊于东邸，备羽仪，乘画轮车，出东掖门，问今日何不奏鼓吹，左右莫有答者。（《南齐书·高帝纪》）

（垣）崇祖……自比韩信、白起……闻陈显达、李安民皆增给军仪，若上求鼓吹横吹，上敕曰：“韩、白何可不与众异。”给鼓吹一部。（《南齐书·垣崇祖》）

（张敬儿）始不识书，晚既为方伯……然而意知满足，初得鼓吹，羞便奏之。（《南齐书·张敬儿传》）

张仲子乐得鼓角，意欲“行田吹之”，可知是田猎出游时的仪仗，并非燕居清赏；宋顺帝“天禄永终”，禅位于齐高帝萧道成，黯然出宫，逊于东邸，此时自然是歌吹敛响，鼓角息音，旧日帝王的仪仗已经没有了，可怜顺帝年方十三，不解其故，竟以此相询，益可见鼓吹作为天子卤簿的意义。张兴世不敢予父鼓角，垣崇祖自启以求鼓吹，均显示了鼓吹是天子恩赏，非比等闲；原本目不识丁的张敬儿初得鼓吹，竟然不好意思摆开场面，令人吹奏，更可见鼓吹的声势招摇，可为侧目。以上诸例，说明乐闻鼓吹，好得鼓吹，初非音乐上的玩好，耳目声色之娱，所重者在于天子赏赉，职官排场，以仪仗之威为其积极考量，由此推演，凡是以部为称的音乐，追本溯源，推其原始，理应具有相当的仪式意义。这点，与上文所论乐部为“部伍之声”的结论可谓不谋而合。

总结上论，我们可以看出，即使如乐部这一颇为单纯的概念，也不乏变衍进展的痕迹，由专指仪仗乐团，至一般乐团，至乐曲乐器，至涵义最丰富的风格分类，其间已经历了南北朝二百年。表面上看，官方将不同的音乐风格分类并立在官署，令专人各司其职，就是所谓的乐部；深入内在透察，则更发现分类立部具有表演、行进时强烈的仪式性要求。然而，前文也提出的乐部一词的多义性，我们可以发现，乐部这一概念与时俱变，“乐部”这一辞汇的使用也殊欠严谨，未必载在史籍的所有乐部都能具备仪式的特征，反过来

说,能严谨地蕴含了乐部内在的仪式属性的,就更为难能可贵,值得特为阐扬表彰了。由此而论,北齐时代的清商部、西凉部因文献不足,载籍有阙,难以断言是否具备仪式行为;隋文帝时代所分的“雅、俗二部”,殆仅是音乐上大略的类别,也无法判断是否有相应的仪节程式。甚至唐明皇的“梨园法部”,以法曲为主要传习演出内容,作为深宫清赏,天子玩好,也未必有依循固定的演出模式。^①我们必须郑重指出,只有在隋唐燕乐乐部“七/九/十”系列上,才兼备了风格分类及仪式性格而为其重要特征,其中的各个乐部不但涵括了地域、乐团、乐器、曲目、舞蹈、妆饰、表演艺术等整体风格上的差异,又具备了完整细腻的演出仪式,从而呈现了乐部制度最严谨丰富的内涵。一方面我们必须承认,这是隋唐燕乐乐部最可贵的特征,另一方面我们也须了解,此种特征之所以在“七/九/十”乐部上具体显现,绝对不是隋唐两代的别出心裁,而是如上文论述,有其一脉相承的线索脉络,经历了漫长的历史积淀,终能在隋唐之世大放异彩。

由历史发展来看,兼重风格、仪式的乐部概念在隋唐燕乐乐部上臻于极致。此后的乐部概念仍然继续推演更生,如“坐、立部伎”虽同属于燕乐乐部,但形构近似“登歌下管”的雅乐古制,^②更重在

① 北齐时代的清商部、西凉部仅见于《隋书》记载,隋文帝分“雅、俗二部”,亦仅见于《新唐书》记载,二者同样苦于文献不足征,无法窥知其演出情形,难以断言是否有仪式行为,所以本文持保留态度。至于梨园法部,其演出情形虽有待进一步研究,但根据《开元天宝遗事》、《杨太真外传》、《明皇杂录》等记载可知唐玄宗时代法曲的演出是深宫小宴,随兴而作,如《新唐书·礼乐志》:“帝(玄宗)幸骊山,杨贵妃生日,命小部张乐长生殿,因奏新曲,未有名,令南方进荔枝,因名曰‘荔枝香’。”(乐史《杨贵妃外传》同)再如郑处海《明皇杂录》:“帝幸蜀,初入斜谷,霖雨弥日,栈道中闻铃声,与山相应,帝悼念贵妃,因采其声而为《雨霖铃》曲以寄恨。时梨园弟子惟张野狐一人,善羯鼓,因吹之,遂传于世。”由此可以揣知法曲的演出并不重仪式。

② 《礼记·郊特性》:“歌者在上方,匏竹在下方,贵人也。”《乐府诗集》曰:“登歌者,祭祀饗飧,堂上所奏之歌也。”《礼记·仲尼燕居》:“下管象、武、夏、箫序兴。”注:“堂下以管吹象、武之曲。”这种堂上堂下的区分,与坐部伎居堂上,立部伎立堂下的情形颇为近似。

完整的演出仪式行为，音乐风格的差异已渐趋模糊。再如宋代的“教坊十三部”，以“杂剧色，歌板色、拍板色……”分部，更以技术专业为导向，风格分类的办法至此而全盘告终。

在乐部之中，风格属性是各部独具的特色，部与部殊，各具姿媚；仪式属性则是整体乐部的共性，设矩立度，一以贯之。风格讨论，必须针对各个乐部分别深入，这也是近年来研究者关注倾心的显学；^① 仪式属性的讨论，才是研究隋唐燕乐时必须强化的一环。“七/九/十”乐部的成立，是作为宴享之乐，演奏于朝廷宴会之中。《通典》卷一四六曰：“武德初未暇改作，每宴享，因隋旧制，奏九部乐。”《唐六典》亦载：“凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。”则乐部作为宴享之乐的功能是极为明白的。《新唐书·礼乐志》有更详细的记载：

皇帝元正、冬至受群臣朝贺而会。其会，则太乐令设登歌于殿上，二舞入，立于悬南。……设九部乐，则去乐悬，无惊蹕。太乐令帅九部伎立于左右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎乐声作而入，各就座，以次作。

冬至、元旦朝会之时，如果设了九部乐，就撤去雅乐乐悬，由执掌乐部的太乐令率领各部乐伎，在延明门外布列了行列阵势，等到文武百官在殿中叩拜行礼，初呼万岁时，诸部就歌吹振响，“声作而入”。众乐工一边丝竹齐鸣，舞步翩跹，一边井然有序，依一定的行列次第，鱼贯进入殿中；然后各部依次就座，循序奏技。这种场面搭配了各部伎人不同的乐衣舞服，首饰妆扮，显然是繁华富丽，炫人眼目的，而由延明门外游行入殿的歌舞行列，其引人入胜之处，恐不在正式演出之下。前文再三申说隋唐燕乐乐部的仪式属性，仅此

^① 参见前注与诸作，均可说是针对特定乐部风格的研究。

一条资料,已清楚呈现了仪式的特质。

以上说明隋唐燕乐乐部在人所共见的风格属性之外,仪式属性更是其本身自具的特质。仪式的还原与再现,固然是有待论论的重要课题,更须深思的是,此种仪式属性,对于“七/九/十”乐部生命的发扬、延续,带来的是助力还是阻力?当这些乐部与流行俗乐交互映照的时候,在音乐上的表现是彼此殊途同归或渐行渐远?是相得益彰或相形见绌?这些问题的厘清,仍有相当的资料可以征引讨论,有助于理解“七/九/十”乐部在隋唐音乐中的地位及其影响,作者将另行撰文讨论。

三 乐部制度的形成

(一)乐部制度的浮现

陈寅恪先生《隋唐制度渊源略论稿》第五章《音乐》有曰:

自来中外学人考隋唐胡乐之源流者,其著撰大抵关于唐代直接输入之胡乐及隋代郑译七调出于北周武帝时龟兹人苏祇婆之类……本章所欲论者,在证述唐之胡乐多因于隋,隋之胡乐又多传自北齐,而北齐胡乐之盛实由承袭北洛阳胡化所致。

自从陈先生指出隋唐音乐的渊源在于北朝——特别是北魏、北齐、北周三代以后,晚近学者无不努力由北朝探寻各个乐部的历史渊源,^①然而,如由制度层面作整体的观察,隋唐燕乐乐部的渊源岂止在北朝而已,仍不乏上溯往古的空间,本文将由此尝试申论

^① 即如前注^①所引诸作,学者均一致强调五胡乱华以后,中国北方雅乐沦丧,胡乐方兴,由此观察北朝的音乐现象,推求各乐部的来源,如所谓龟兹乐“起自吕光灭龟兹”、天竺乐“起自张重华据有凉州”等,虽大抵根据《隋书》记载,但学者不憚劳烦,寻检史册,以求旁证,必有受陈寅恪先生导引启发之处。

之：

以风格分类的乐部概念，其萌芽或可上推至《诗经》，行人采诗，大别为“十五国风”，已隐然有分部而立的意味。《周礼》备载周代祀先祖，飨鬼神的宗庙音乐，以及宴享诸侯、娱悦嘉宾的燕饮之乐，其中也有“缦乐”、“燕乐”、“恺乐”等不同音乐类别，兼具了风格性和功能性的异同。但《周礼》中最为明显的分类还是四夷乐，这也是我们研究乐部制度最须注意的一点。

《周礼·春官·柷师》曰：“柷师掌教柷乐，祭祀则师其属而舞之。”据郑玄注及贾公彦疏引《孝经纬》，四夷之乐以东、南、西、北四方，分为“柷、任、侏离、禁”四种，柷乐即是所谓“东夷之乐”，或者东夷之乐分外丰富，所以更特别突出，独居一类，由专人负责传习教授。至于北、西、南之乐虽未分设专人，但在《周礼》中仍有一席之地，“鞀鞀氏”曰：“掌四夷之乐与其声歌。”则北、西、南之乐必属其下。在此，四夷之乐因其源出不同，风格各异，已显出分别部居的态势。《春官》又有“旄人，掌教舞散乐，舞夷乐”。贾疏：“旄人教夷乐而不掌，鞀鞀氏掌四夷之乐而不教。”教学与管理，各有专人，各司其业，立在官署的架构十分清楚。汉立乐府，有“秦声”、“楚歌”、“赵、代、秦、楚之讴”，仅概略标明风格之异，并未各自立部，但可注意的是，根据《汉书·礼乐志》载汉哀帝罢乐府前后的乐府人员规模，有“江南鼓员、淮南鼓员、巴俞鼓员、蔡讴员、齐讴员”等名目，可知西汉时期的官属之乐，不但有地域风格之异，专人专业的体制也已经异常庞大。^①此种专人专业，立在官署的模式在《周礼》中已经

① 所谓“江南鼓员、淮南鼓员、巴俞鼓员、蔡讴员、齐讴员”等名称，对照于“歌鼓员、张瑟员、安世乐鼓员”等名目，可知“江南、淮南、巴俞、蔡、齐”这些地名不是指工人的籍贯田里，而是指这些乐工的专长地域，可见西汉乐府针对不同风格、不同类别的乐曲已形成专人专业的制度。另外参见阴法鲁先生《汉乐府及清商乐》一文，以为“乐府中的人员可以分为五类：一、鼓员，二、演奏员，三、舞蹈及百戏演员，四、歌咏员，五、乐器制造及维修人员”。（22页）这也是汉乐府中已有专人专业制度的明证。

成型,汉世因之,正是后世官立乐部的先声。

何以专人专业是官立乐部的先声?在此我们必须推求,官立乐部的实质意义何在?深入思绎,必须由采集搜罗音乐的方式来看。所谓采集,在古代缺乏电子器材及精密记谱方式的环境里,一言以蔽之,主要是针对于乐工的掌握。掌握了乐工,则乐曲已无庸外求,即使缺乏乐器,亦无妨鸠工另制;反过来说,即使拥有乐器,缺乏乐人工匠,依旧是不成曲调,无济于事,所以各政权都是透过对于乐工的掌握来保有音乐,尤其在干戈四起、争战不息的年代,类此之例,数见不鲜。^①由此可知,所谓立在官署的“音乐”,依旧是以“人”——专人专业的乐工为主。明乎此,则不难了解,如果缺乏专人专业的制度,即使分门别类典藏乐器,皮藏乐谱(设若求而可得的话),乐部也仍然是无由成立的,所以专人专业,实在是乐部成立的先决条件,而这种条件,在汉代就已告成熟了。

观察永嘉之乱以后中国音乐的发展,我们可以用“以胡入雅”、“以胡入俗”、“以俗入雅”的线索来掌握,^②胡俗乐大盛是不争的事实,乐种既繁,风格滋多,为乐部的出现预设了良好的环境。因此,沿袭《周礼》、两汉的风尚,以风格为大概分类的情形所在多有,试观如下几条记载:

(太祖初)……凡乐者,乐其所自生,礼不忘其本,掖庭中歌“真人代歌”,上叙祖宗开基之所由,下及君臣废兴

① 如《隋书·音乐志》牛弘奏议:“(慕容)垂息为魏所败,其(后燕)钟律令李佛等,将太乐细伎,奔慕容德于邺。德迁都广固,子超嗣立,其母先歿姚兴,超以太乐伎一百二十人诣兴陵母,及宋武帝入关,悉收南渡……”这说明了音乐在于乐工之手,而各个政权都是借掌握乐工的方式来掌握音乐。相反的,虽有乐器亦无所用记载也见于《隋书·音乐志》:“魏氏来自云朔,肇有诸华,乐操土风,未移其俗。至道武帝皇始元年(396),破慕容宝于中山,获其晋乐器,不知采用,皆委弃之”这正是虽有乐器却无济于事的写照。

② 参见拙作《由雅俗胡乐之交化论晋室南迁至隋初之音乐发展》。《陈奇祿院士七秩荣庆论文集》,1993年5月,153~172页。

之迹，凡一百五十章，晨昏歌之，时与丝竹合奏，郊庙宴飨亦用之。（《魏书·乐志》）

世祖……及平凉州，得其伶人，器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。（同上）

初高祖讨淮汉，世宗定寿春，收其声伎，江左所传中原旧曲……及江南吴歌，荆楚西声，总谓“清商”，至于殿庭飨宴兼奏之。（同上）

（北周）太祖辅魏之时，高昌款附，及得其伎，教习以备飨宴之礼。（《隋书·音乐志》）

（北齐）中书省，管司王言及司进御之音乐。监、令各一人，侍郎四人。并司伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹四部、伶官清商部直长、伶官清商四部。（《隋书·百官志》）

从以上几条资料，我们可以依稀揣摩北朝日渐由风格分类过渡到乐部的历程。远自五世纪初，北魏道武帝拓拔珪以“真人代歌”歌于掖庭，与他乐不相淆杂，可以说分部统属之意已经隐含其间了。太武帝拓拔焘采择“悦般鼓舞”及“西凉乐”设在乐署，正是一种官立乐部的雏形。至于宣武帝元恪收江南诸曲，总谓“清商”，又显见俗乐分别为部之势已成。至六世纪前期，宇文泰辅政西魏，更使高昌乐统属于太乐之下，演奏于宫宴之中。最值得注意的是，北齐时代，遂有“清商部”、“西凉部”等具体成形的官设乐部了，其间发展的过程历历可见。这些音乐或是用于“郊庙宴飨”、“殿庭飨宴”，或是“备飨宴之礼”，都分明点出了其燕乐的性质。至于“真人代歌”与丝竹合奏，又清楚显示了汉代的程序。由这一段发展的历程可见，自元魏至北周、北齐的百五十年内，乐部组织已经是粗具雏形了。当然，要追究隋唐燕乐乐部的渊源，北齐时代的“清商

部”^①、“西凉部”自然是导夫先路,有其不可忽视的重要性,但如果推求和隋唐燕乐乐部一脉相承的直系血脉之亲,则除北周之外,别无答案。

(二)隋唐燕乐乐部的渊源

北周之所以是隋唐燕乐乐部的根源所在,归因于北周政治上的两件重大举措,其一是周武帝聘突厥女为后,其二是北周“行周礼,建六官”,就前一点,试观以下资料:

及(北周武帝宇文邕)天和六年(应为元年之误)^②,
武帝罢掖庭四夷乐。其后帝聘皇后于北狄,得其所获康
国、龟兹等乐,更杂以高昌之旧,并于大司乐习焉。采用其
声,被于钟石,并取《周官》制以陈之。(《隋书·音乐志》)

① 《隋书·百官志》此条北齐音乐的资料颇有讨论的余地。前文已经提到了当时龟兹乐未立部的问题,而此处清商立部也同样需要格外说明。由于《通典》卷一四六《清乐条》:“晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散,符永固平张氏,于凉州得之,宋武平关中,因而入南,不复存于内地,及隋平陈后获之。”据此,北朝似乎并无清商。长久以来,学者颇信此说,如凌廷堪《燕乐考原》以为清乐“皆南朝之乐”。梅应运《词调与大曲》以为北齐之乐“皆魏代西凉伎”,“盖益与清乐无甚关系”。(5页)其实北齐自有清商乐,前引《魏书·乐志》记载北魏高祖孝文帝元宏及世宗宣武帝元恪征伐南方,得到了吴歌西曲和江南所传的中原旧曲,此即《晋书·乐志》所谓的“汉世街陌讴谣”及魏世三祖所作歌辞,这些应就是北齐清商部的基础。《通典》卷一四二又记载北齐后主“唯赏胡戎乐,耽爱无已,于是繁手淫声,争新哀怨”。一般对于北齐音乐的讨论,多针对这点来谈,但《通典》此段文字之前也说“杂乐有西凉、鞞舞、清乐、龟兹等,然吹笙、弹琵琶、五弦及歌舞之伎,自文襄以来,皆所爱好,河清以后传习尤盛”。清乐仍是北齐流行的音乐之一。萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》论及北朝乐府诗,谓:“北齐作者实较北魏为多,所带南朝色彩亦较北魏为重。”(274页)南朝乐府诗的伴奏即是清商,北齐具有南朝风味的乐府诗当然亦是清商伴奏。这些都说明了北齐“清商部”有其成立的条件。由此可知,虽然在胡乐大盛的环境里,清乐也并非销声匿迹,一蹶不振,其声光音容仍有胡乐所不能掩者在。至于《通典》所谓清乐“不复存于内地”,所指应是关中的清乐,至于北齐清乐则始终有其地位,北齐“清商部”也是隋代初立七部时清商伎的基础。

② 原文作“天和六年”罢四夷乐,又曰“其后”聘皇后于北狄,则皇后来归必在六年之后,而《周书》之《武帝纪》《阿史那皇后传》并载“天和三年,三月癸卯,皇后自至突厥”。则天和六年必为元年形近之误。见冯承钧《高昌事辑》,《西域南海史地考证论著类辑》73页,香港,中华,1976。

周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。（《旧唐书·音乐志》）

北周武帝所聘为突厥木杆可汗俟斤之女，史称阿史那皇后^①，当时突厥声势方盛，西域尽为所属，因此西域诸国纷遣乐人为皇后陪嫁，包括了龟兹、疏勒、安国、康国，加上北周原有的高昌乐，至少五国胡乐，聚于长安。此事可注意者略有以下数点：其一，五国之乐与隋唐“七/九/十”乐部相较，已是半数相同，仿佛可见隋唐燕乐乐部的体制规模宛然成形。其二，既为皇后陪嫁，朝廷对这些音乐及乐工也得审慎处理，所以安排这些胡乐“并于大司乐习焉”，这就是专人专业，立在官署的局面。其三，既为皇后陪嫁，乐工的技艺当然也非滥竽充数之辈，如其中有名苏祗婆者，后来将龟兹乐律传授给隋沛国公郑泽，其“五旦七调”之说在迁延十余年的“开皇乐议”中成为论辩焦点，而其琵琶推演之法对于中国音乐的影响更是既深且剧^②。其四，在此之前，除康国之外，其余四国胡乐早已进入中原，但数国之乐，堂堂而来，对于当时关中流行的胡俗音乐所造成的冲击当不在话下，一时乐坛也更显繁复多姿。

周武帝娶突厥公主，本是为了结援异族，与齐争胜的一桩政治婚姻，殊不知为中国音乐留下了深远的影响，但乐部制度之所以能具体建立，其原因非止于此，仍有赖于北周另一政治上的重大举措，即师法《周礼》的复古运动。^③北周因“汉魏官繁，思革前弊”，依

① 《周书·皇后传》：“武帝阿史那皇后，突厥木杆可汗俟斤之女。突厥灭茹己之后，尽有塞表之地，控弦数十万，志陵中夏。太祖方与齐人争衡，结以为援。……天和三年三月，后至，高祖亲行亲迎之礼。”

② 参见拙文《隋代开皇乐议研究》。《新史学》，1994年3月，1~42页。

③ 《北史》卷九《周本纪上》：“（西魏，恭帝三年，556）正月丁丑，初行《周礼》，建六官……帝（宇文泰）以汉、魏官繁，思革前弊，（西魏文帝）大统中，乃命苏绰、卢辩依周制改创其事。”《周书》卷二四《卢辩传》亦曰：“于是依《周礼》建六官……并撰次朝仪、车服、器用，多依古礼，革汉、魏之法。”

循《周礼》而建立官制,并以次及于“朝仪、车服、器用”等制度,其设计“多依古礼”,此事对于音乐的影响略有以下数端:(一)在此种“行周礼”的风潮之下,乐制当然亦须依古制而变革。上引《隋书·音乐志》阿史那皇后来归的资料中有“四夷乐”、“大司乐”之名目,均为沿袭《周礼》的制度称谓^①,既有“四夷乐”之制,则必然统属若干外来乐种,各成部伍,循序奏之,如《周礼》“𡔷、任、侏离、禁”之制。自阿史那皇后来归之后,北周所有的外来乐种,至少已有康国、龟兹、高昌、疏勒、安国王国等五种,则乐部组织已经宛然可见了。(二)史传明载“大司乐”采用诸国曲调而“被于钟石”,以雅乐器演奏胡乐曲,与前引元魏鲜卑“真人代歌”“时与丝竹合奏”的手法相同,都是一种创新的融合胡汉的设计。但又特别指出是“取《周官》制以陈之”,则北周四夷乐演出的行列阵势仍然是以《周礼》为范本,在仪式规矩上谨守复古之义,换言之,曲调虽是胡音,乐器及仪式上则仍是《周礼》古制。

至此,我们回溯乐部制度的萌生,有以下两点体会:其一,北周时期已为乐部制度奠定了基础,所缺乏的仅是乐部的名目而已,因此始于隋代的所谓“七部伎”,无非是承袭北周之旧,而将之制度化、形式化,并赋予七部、九部的名目而已。其间之变衍发展,载在史册,脉络分明。其二,北周之所以能在乐部形式上有长足的进展,主要还是因为阿史那皇后来归及“行周礼、建六官”二事,因缘际会,遂成其美。既然效法《周礼·大司乐》之制,势必网罗四夷诸乐,分别部伍,统属于“大司乐”之下,而成就了有其实而无其名的乐部制度。因此,虽然正式的乐部制度至隋代始告成立,其实隋人并无新义,而是酝酿于北朝,承继于北周,而先秦时代的《周礼》则是此一制度的嚆矢、滥觞。由此以观,陈寅恪先生提出隋唐音乐渊源于

^① “大司乐”如前所述,于保定四年(564)五月改为“乐部”,为音乐的主管机关,与此处风格分类的乐部不同。

北朝,其说犹有未尽之处,仅以乐部制度一节而论,制度本身绝对与《周礼》息息相关,有牢不可破的关系,北周的复古运动则是隋唐“七/九/十”乐部制度连接《周礼》的桥梁,也是乐部制度灿然大备的关键。明乎此,我们在注意隋唐燕乐乐部强烈的胡乐色彩之外,也必须体认此种制度并不是因应胡乐大盛的权宜处置,反而是中国历史主脉的嫡系直传,应在音乐史上获得新的审视与评价。

由此,我们检视近今学者对于隋唐燕乐乐部起源的一些意见,可以见出其中若干偏差之处,如日人岸边成雄《唐代音乐史的研究》以为:

隋文帝统一天下,企图复兴雅乐,同时将上述胡乐与中国俗乐(清商乐)加以整理,因而出现了所谓开皇“七部伎”。

同样的,欧阳予倩的《唐代舞蹈》也说:

隋文帝统一了中国,把各种音乐舞蹈和散乐百戏集中了起来,唐朝把这些东西全部承继下来,集其大成。

隋初把南北双方的乐舞加以集中整理,组成了“七部乐”。

隋朝统一中国后,集中整理了魏晋及南朝盛行的“清商乐”,和南北朝时期传入中原的少数民族及外国乐舞,制定了七部乐。^①

这种说法将七部乐的出现完全归功于隋代,都不免有所偏颇,事实上,北齐已将中国俗乐——清商别立为“清商部”,北周时期更

① 分别见于《唐代舞蹈》引言、第1章及第2章第1节。

已积极展开整理外族音乐的工作。岸边及欧阳两位先生均为一时大家,对后学极具影响力,但二人将乐部的出现与成立归功于隋文帝,则是未能详察北周有实而无名的乐部组织之故,也使得数十年来“七/九/十”乐部的起源始终难以廓清。刘再生《中国古代音乐史简述》针对隋初迅速成立的七部乐指出:

与隋代雅乐的制定拖延十余年的情况相反,燕乐体制的确立十分迅速,开皇初年便以法令的形式颁定。

隋初燕乐体制的迅速确立与雅乐体制的迁延日久,形成了两极化的鲜明对比。燕乐乐部制度正是因为前有所承,规模大体确立,各个乐类也经长期酝酿发展,步入了成熟的环境,隋人在前人的基础上编采罗列,各划部类,如水到渠成,无庸费力。相形之下,代表雅乐体系的开皇乐议各分朋党,相互辩难,迁延十余年犹不能决,^①就是因为前无所承的缘故。两者形成鲜明的对比,从侧面印证了本文的论点。

以上论列隋唐燕乐乐部制度的根源,确立其体制袭自北周,北周以诸胡入主中原,师法《周礼》故制,收罗外国音乐,统理于“大司乐”之下作为“四夷乐”,由此而奠定了隋唐燕乐乐部的规模。自开皇之初确立了“七部乐”之名;大业年间增益为“九部乐”,唐代隋兴,高祖依隋旧制,仍设九部乐,至太宗贞观年间改为十部,完成了十部乐的设置。乐部制度历经两百余年的孳乳演化,至此已蜕变为一套严密繁复的燕飨用乐的仪式制度。

(三)隋唐燕乐乐部与四夷乐

过去学者在讨论隋唐胡乐影响时,因为未曾细察隋唐燕乐乐

^① 详细情形请参见拙文《隋代开皇乐议研究》第1节《开皇乐议的经过及年代》,《新史学》,1994年3月,1~42页。

部的渊源，每每就乐部数目立言，因“七/九/十”乐部内胡乐部数远较华乐为多，即援以为据，认为是胡乐势力大张的铁证，或生感慨，或发痛斥，如明胡震亨《唐音癸签》卷一四即痛陈：

自南北分裂，音乐雅俗不分，西北胡戎之音，揉乱中华正声。降至周、隋，管弦杂曲，多用西凉，鼓舞曲多用龟兹，燕享九部之乐，夷居其七。唐兴，仍而不改。……非惟不能厘正，更扬其波。

其说以“燕享九部之乐，夷乐至居其七”作为有力论点，沉痛之情，溢于言辞。反对者虽心下不以为然，但也无法否定胡乐确实较多的事实，任半塘遂改由乐曲角度切入，驳斥其说，《教坊记笺订》曰：

国内学者见清乐在初唐所定之“十部乐”内，仅占得十分之一，遂认此即当时清乐、胡乐实际存在比例。……清乐在此种组织单位中，虽占十之一，但本身原有之内容，则远较丰富。裔乐虽每国亦占十之一，其内容除龟兹之外，大抵浅薄，不过有一二曲而已，詎可视作彼此定量之比。^①

任氏之意，以为胡乐部数虽多，曲目甚少，清乐虽仅一部，但曲目多，内容丰富，迥非胡乐部所能比者。其说不由乐部数目之表象立言，可称卓见，但斤斤计较于乐曲数目却也未必确凿可靠。张世

① 任半塘《教坊记笺订·弁言》，7页。任氏此书即以辨证唐崔令钦《教坊记》所记343曲的性质为宗旨，以彰明《教坊记》所载颇可代表汉民族之乐，证明唐人于胡乐特盛之际，并未将自己原有之乐一概摒绝。

彬《中国音乐史论述稿》已经指出,每部之所以仅有两三曲,是因为燕飨之时各部须“从头至尾遍奏的,它的演出时间必定相当长”。由此而论,各部乐曲仅是“著录”数首,不能代表各乐流行的实况。胡乐之盛极一时,诚然为北朝隋唐以来音乐发展的趋势,但不论由乐部数目或乐曲数目斟酌计算,以考量隋唐音乐是或不是胡乐天下者,都不免为表象数据所误,有失客观公允。

讨论此一问题,我们必须摆脱表象的迷思,回归制度渊源的层面来看。隋世因北周故制,正式成立七部乐,畀予乐部之名,分析其内容,除了北周已有的五部夷乐之外,清商部承自北齐之旧,而真正的隋人创设,不过礼毕一部而已。唐人紧守隋制而无所更张,仅去礼毕而增燕乐,收高昌而已。究其实,此一乐部体制仅是在北周“四夷乐”的基础上略事增删罢了。由此,可知“七/九/十”乐部的体制本脱胎于北周“四夷乐”系统,夷乐名,正是其本色常态,理所应当之事。我们不能仅就数据表象就主观判定隋唐音乐的主事者有意于重夷轻夏;也不能如胡仔一般,仅撷拾数据表象就推定胡乐大盛,“中华正声”湮沉不彰。在“七/九/十”乐部这样一个以“四夷乐”为主的系统架构下,后人意欲推断华夷努力的消长,基本的立足点就已偏颇不公了,能显示多少音乐的真相,是值得学者深思的。

四 结 论

溪河不绝,乃有江汉之美;江汉汇流,乃成东海之观。隋唐音乐以巨观为美,绝非无根之木,沛然突出地表,研究者不宜割裂历史的动脉,而将隋唐燕乐乐部仅视作一独立的现象层面,因此本文意图补苴罅漏,由整体制度的角度切入,由乐部的名义、概念、制度的浮现,成形等问题入手,略有以下几点结论:

1. 乐部的定义大别有二:一是北魏与北周的“乐部”,是一朝主管音乐的最高官署。二是音乐范畴内各种类属的区分,而其中最为

人熟知的用法是指风格的分类,如“清商部”、“西凉部”之类。

2. 乐部的概念形成于仪仗之乐,南北朝以来有所谓“鼓吹一部、二部”的记载。鼓吹分部是音乐与军队之间脉息互通的交集点,也是音乐分部的滥觞,由此,乐团、乐器、乐曲、风格的类别,均可以用“部”为计数之词。

3. 鼓吹乐里,歌吹鼓舞的音乐性与仪仗队伍所有的仪式性是等量齐观的,隋唐燕乐乐部承其余绪,分部而立,除了风格特征以外,也有强烈的仪式属性,规范了乐部表演的仪程式,及其行进的行列次第。

4. 隋唐燕乐乐部的制度酝酿于元魏以下,承袭自北齐、北周,而其一脉相承的渊源是北周“行《周礼》,建六官”的“大司乐”、“四夷乐”体系,而其根源乃是在于《周礼》。陈寅恪先生以为隋唐之乐源于北朝,至少以乐部制度而论,其说仍有修正的余地。

5. 隋唐燕乐乐部的制度既然直接承自北周“四夷乐”,则乐部之中夷乐较多自为常态,并非主事者重夷轻夏,更不能作为胡乐大盛,华夏正声陵夷殆尽的铁证。

以上数点结论,有助于我们理解隋唐燕乐乐部的构组成形的深层理念及其内涵特质。近期笔者仍拟就隋唐燕乐乐部“仪式的呈现”“风格的形成”等课题继续探究,重新审视隋唐燕乐乐部在音乐史上的定位,以期突显隋唐燕乐乐部作为隋唐整体音乐环境一个独特层面的特色与意义。